

“伟大的综合溶汇”

——试论田汉的戏剧理想

陈世雄
厦门大学
教授

(一)

曹禺先生说过,田汉本人就是一部中国话剧史。我们还可以说,田汉本人就是一部现代中国的戏剧革新史。田汉不仅是一位极其富有革新精神的剧作家,而且是中国戏剧革新运动的组织者和领导者之一。不论是中国传统戏曲的改革,中国话剧的民族化,还是中国民族歌剧的建设,田汉都为之倾注了毕生的心血。

田汉之所以成为中国戏剧革新的实践家与领导者,是因为他有着坚定的崇高的美学追求和戏剧理想。

田汉在他戏剧活动的早期,就认识到戏剧是一种最容易为大众所接受,因而最具有民主性的艺术。在田汉看来,戏剧的神圣使命,首先就是为大众服务,为祖国服务。在抗日战争时期,他甚至把中国戏剧家未能及时创作出反映东北义勇军英雄事迹的作品看作是一种“不可容恕的罪恶”。^①他把宣传抗日的演剧队称为“戏剧艺术军”,把演剧队成员称为“戏剧兵”。田汉之所以形成这种观点,是和马克思列宁主义,以及国际无产阶级戏剧运动的影响分不开的。在写于三十年代初的《资产阶级的现实主义与无产阶级的现实主义》和《戏剧大众化和大众化戏剧》两篇文章中,田汉都引用了列宁关于艺术必须扎根于劳动大众,为大众所理解、所喜爱,并统一大众的感情、思想、意志而提高之的论述。戏剧为大众服务的思想,贯穿了田汉一生的全部戏剧活动。

田汉是形式与内容的统一论者。他关于形式与内容的一系列论述,闪耀着辩证法的光辉。在田汉看来,为大众服务的新型戏剧,不但必须具有新的内容,而且必须探索和创造新的形式。即使是在艰苦卓绝的抗日战争时期,田汉也没有忘记这一点。田汉在中华全国戏剧界抗敌协会成立宣言中写道:“在形式上,由于我们断然由在都会灰色的舞台,走向日光,走向农村,走向血肉相搏的民族战场,这一舞台的转变和广大抗战观众的要求,必然使我们戏剧艺术获得新的生命。……因此我们在为抗战服务的过程中不忘记对于新艺术形式的壮烈的追求。”^②

田汉对新的戏剧形式的追求确实是“壮烈”的。这一追求贯穿了他的一生。这一追求是他的戏剧理想的体现。

那么,什么是田汉的戏剧理想呢?我认为,可以借用田汉的一个提法来表达,这就是“伟大的综合溶汇”。1946年,田汉在他题为《关于改革地方戏与话剧的几个基本认识》的讲话中谈到:“由于伟大的综合溶汇,可使中国民族歌剧开花,成为对世界剧坛光辉的贡献。”^③在这篇讲话中,以及在其他的文章、演讲中,田汉多次使用了“综合”、“大综合”的提法。也就是说,田汉理想中的新型戏剧,是一种高度综合性的戏剧。

(二)

让我们来看看,田汉在他的理论主张和创作实践中如何体现他的理想。

首先,看看他的话剧理论和话剧创作。田汉是从话剧入手,开始他的剧作家生涯的。然而,作为20年代最多产,成就最高的话剧作家,田汉在谈到话剧的时候强调的是:话剧固然有其优秀、特殊的使命,但不能代表整个的戏剧,不能代替戏曲(当时称为“歌剧”)。他同时也谈到必须以“新话剧”代替“旧话剧”(即文明戏),关键在于,“新话剧”究竟应当走什么样的道路。从田汉留日期间对霍普特曼的《沉钟》、梅特林克的《青鸟》等现代派戏剧的浓厚兴趣来看,从他对中国传统戏曲的热爱来看,从他的作品所表现的浪漫主义激情来看,田汉的戏剧观必然朝着写意的方向发展。田汉在20年代关于舞台艺术的主张,就是十分接近现代派的。但是我们知道,在文明戏失败后,中国的新话剧走上了另一条道路,这就是重新引进西方写实主义话剧的道路,中国年轻的话剧界逐渐形成了对写实的戏剧美学的崇尚。30年代,曹禺的《雷雨》问世,产生了极大的影响,标志着中国话剧的成熟。到40年代,写实话剧更是蔚成大观,并且成为人们心目中当然的话剧形式。田汉在30—40年代的创作,也曾受到写实主义的影响。但是,总的说来,对于这种一味崇尚写实的倾向,田汉是不满的。抗战胜利后,田汉在上海讲话时强调话剧与戏曲同样需要改革,两者可以互相影响。如果说他当时提出的话剧改革提纲过于笼统的话,那么,他在同年发表的《平剧还有多长的寿命?》一文就对话剧改革发表了非常明确的看法。他说:“平剧是农业手工业社会的必然产物,而话剧以资本主义社会为基础。话剧叙述故事的手法重暗示、伏笔、引线、回想等,适合文化程度较高的社会的理解;而平剧用平铺直叙、鲜明的色彩、脸谱等象征手法辅助了解,用歌唱、舞蹈、武功等引人入胜,适合文化程度较低的农业社会。”^④在谈到中国话剧的困难后,田汉指出,话剧必须向戏曲学习,“把暗示、伏笔、引线、回想等知识层的手法改得比较交代清楚、色彩分明,更适合于广大

农民、工人、小市民的理解,恰是话剧大众化、中国化必走的道路。”^⑤在这里,田汉响亮地提出了话剧大众化、中国化的口号,并指出必须从戏剧结构上,从戏剧观上进行话剧改革。如果说,过去田汉只是主张话剧和戏曲的“互相影响”,那么,在这篇文章中,他已经在谈论如何将戏曲的结构形态“综合”到话剧之中了。

新中国成立后,田汉作为文化部艺术部门和中国剧协的领导人,更加努力地促进话剧的民族化。针对某些话剧工作者对待中国古典戏曲的虚无主义态度,田汉提出了尖锐的批评。他指出:话剧向戏曲的表演艺术学习,已到了“刻不容缓”的地步。对北京人艺上演《虎符》时运用戏曲表演程式的尝试,田汉热情地加以鼓励,并提出话剧应根据自身的需要和可能吸收戏曲的身段,将它“化”为自己的东西。可见,在话剧民族化的问题上,田汉已经从主张话剧结构的戏曲化进一步发展到主张吸收戏曲身段了。在为《虎符》辩护的《话剧要有鲜明的民族风格》一文中,田汉尖锐地指出,当前的话剧存在着“片面追求生活真实”的自然主义倾向,还没有找到“高度的艺术形式”。那么,什么是更高的艺术形式呢?田汉明确地指出,这就是戏曲所体现出来的富有民族风格的艺术形式。在《部队戏剧花朵颂歌》一文中,田汉赞美戏曲的表演方法是“把生活提到精美的艺术形式高度,与粗杂繁琐的自然主义无缘”,并号召部队话剧演员也要学习戏曲的表演方法。

田汉不仅主张话剧将戏曲的结构形式和表演方法“综合”进来,化为自己的东西,而且认为话剧可以将歌剧的因素综合进来。他主张话剧中可以有插曲,主张加强话剧语言的音乐性,念白要有精美的节奏。

田汉先生的话剧作品,正是他的“大综合”的戏剧理想的体现。在他的多幕剧中,只有早期的《名优之死》大体上符合古典主义的“三一律”,其余的都采用了时空比较自由的开放式结构。《丽人行》是田汉采用戏曲结构的一个典型例子。剧中三个女主人公的命运各成一条情节线,互相交织在一起。全剧共分二十一场,由一个报告员加以贯穿。其中有发生在客厅、卧室、监狱里的重场戏,也有发生在街头的过场戏。剧中的第一场还设置了两个表演区,运用灯光的切换将它们组合在一起。从《丽人行》开始,田汉的话剧创作更加有意识地学习戏曲的结构方式。例如:《朝鲜风云》分为十三场,《关汉卿》分为十二场,《十三陵畅想曲》分为十三场,《文成公主》分为十场。这些剧作的情节线索比较单一,主要事件和冲突步步推进,没有更多的穿插和纠葛。以田汉的代表作《关汉卿》为例,全剧以写作和上演《窦娥冤》为中心事件,每场只集中表现一个小事件,绝无旁枝蔓叶,环环相扣,一线到底。这种结构方式和戏曲几乎毫无二致。后来有些戏曲团体居然不必改动文字和结构,只要将一些抒情台词改为唱词,就可以很方便地把它当作戏曲剧本付诸排演。

田汉的话剧还包容了许多音乐的因素。话剧加唱是田汉的一大发明。他在《田汉剧作选》的后记中写道：“我过去写剧本欢喜插进一些歌曲：《南归》、《回春之曲》、《洪水》、《卢沟桥》和《复活》都是如此，那是真正的‘话剧加唱’，这种形式我以为还是有效果的。”^⑥其实，田汉的话剧不只是加唱，而且往往还加入诗朗诵。诗歌、音乐因素的加入正是为了实现田汉所追求的“大综合”。

(三)

田汉主张话剧向戏曲学习，实现中国化、民族化，这是不是意味着一种戏曲至上论？是不是意味着戏曲就不需要向话剧和其他艺术学习？当然不是。

在1944年的《宝贵这空前的盛举》一文中，田汉写道：“旧剧若完成了它的自我批判，同时从本国的外国的各种姐妹艺术乃至民间生活的艺术源泉吸取滋养，行再度的大综合，必能提高到更高阶段，担负起更大的任务。”^⑦这就表明，田汉认为戏曲（旧剧）同样必须实行“大综合”，这种“大综合”意味着在自我批判的基础上从本国和外国的一切艺术中吸取营养，它同样是无所不包的。就在这篇文章中，田汉号召改革旧剧，提倡在旧剧中批判地运用新的舞台技术、新的音乐和新的声乐技术。田汉清醒地看到戏曲的局限性。在谈到戏曲不适合表现现代生活的原因时，田汉指出，其症结在于音乐，戏曲的音乐节奏是根据古代生活的速度及方式创造的；要表现现代生活，就必须根据新生活的速度重新创造曲调。

田汉认为，在编剧手法方面，戏曲同样有向话剧学习的必要。1946年，在《平剧还有多长的寿命？》一文中，田汉指出平剧“当然也应该学习话剧常用的暗示、伏笔等高级手法，因为时代毕竟进步了，农民也爱听四部合唱了，平剧不进步就必受淘汰。”^⑧在这里，田汉承认话剧的某些表现手法比戏曲“高级”，因而是值得戏曲吸取的。1947年，田汉还在一篇文章中赞扬越剧和沪剧演员勇于向话剧学习，包括学习话剧的灯光布景和剧本创作。

综观田汉的戏曲创作，确实在许多方面是向话剧和其他艺术学习的。1929年，田汉创作的京剧《林冲》和《雪与血》都因为表现新思想的需要而采取话剧分幕的结构方式。到了30年代，田汉的《明末遗恨》等京剧剧本在形式上仍有明显的借鉴话剧的痕迹。只是到了1937年的《新雁门关》以后，田汉才放弃对话剧结构形式的借鉴，转而袭用戏曲的分场。但是，虽然在结构上戏曲化了，在手法上仍然没有放弃对话剧的借鉴。例如《江汉渔歌》一剧，是田汉创作的宣传抗日的戏曲剧本，虽然采用了一线到底的戏曲结构，但同时吸取了话剧在同一个时空段落中

相互交叉地展现各方人物行动的手法,即田汉说过的“高级手法”,生动表现了各路英雄云涌而至的场面,气势十分壮阔,显示了戏曲的新风貌。这种对话剧的借鉴,一直保持到他晚期的戏曲创作中。

一方面在话剧创作中学习戏曲,另一方面在戏曲创作中学习话剧,这真是罕见的“田汉现象”!其实,只要我们认清了田汉“大综合”的戏剧理想,就不觉得奇怪了。田汉本来就说过,“我从来不把戏曲和话剧截然分家”,^⑨“我们没有理由说旧歌剧(即戏曲——引者)是‘象征的’,话剧是‘写实的’。因为歌剧与话剧之中,随着作者处理题材的态度不同,也都容许有‘写实的’或‘象征的’、‘梦幻的’场面。”^⑩这就是说,田汉的“大综合”决不是无原则地、随意地把戏曲的因素与话剧的因素凑在一起;结构形式的采用,表现手法的选择,都是从处理题材的实际需要出发的。它体现了田汉在他的论述中多次强调过的关于内容与形式的辩证法。

(四)

“大综合”的精神在田汉的歌剧创作中同样有着生动的体现。田汉创作的歌剧脚本总共只有两部:《扬子江的暴风雨》(1934)和《梦归》(1935)。它们的出现比被称为中国民族歌剧奠基作的《白毛女》早了十来年。其中,《扬子江的暴风雨》影响较大,并在中国新歌剧的发展史上占有独特的地位。从形式上看,这部歌剧实际上还是话剧加唱。上文提到,田汉创作的带插曲的话剧也被看作话剧加唱,但两者显然不同。首先是《扬》剧歌曲数量较多,有十几首,其中有的反复唱几遍,如《卖报歌》,因此歌唱的成分比带插曲的话剧多得多。其次,剧中的歌曲编排成套,通过剧情联缀在一起,并不是彼此孤立,作曲家完全可以用音乐把它们统一起来,有机地联系起来。在表演上,既有话剧的生活化动作,又有雕塑般的造型,同样体现了综合的精神。剧中由聂耳谱曲的歌曲深受大众欢迎,流传至今,使《扬》剧获得强大的艺术生命力。

《梦归》是一部独幕歌剧,写一个农村青年离家当兵已十载,他的母亲、妹妹和妻子苦苦地盼他归来,结果等到的是他的死讯。全剧笼罩在一片浓浓的感伤气氛之中。在形式上同样是话剧加唱,但唱词和剧情的结合比《扬子江的暴风雨》来得紧密。

田汉对中国新歌剧的发展提出了明确的主张。1935年,田汉看了陈大悲创作的乐剧《西施》后,批评剧中有些地方对话和歌剧成分的配合不当,成为话剧与歌剧的勉强凑合,可见他对话剧加唱式的歌剧也有严格的要求,十分注意对话与歌唱的有机结合。1943年,田汉在《新歌剧问题》一文中指出,戏曲、西洋歌剧和民歌民舞都应成为中国新歌剧的源泉。他说:“单是从中国老戏或民歌产生不出新的歌剧,正和单是

西洋歌剧的模仿移植也不成为中国新歌剧一样,我同意马思聪先生的说法,这是一个综合问题,但到综合的结果,即更高度的中国歌剧的产生,还有一个不短的过程。”^⑪关于如何综合的问题,田汉认为,一方面是戏曲必须改革,使之成为“新武器”,首先要从改革音乐曲调入手;另一方面,必须加强对西洋歌剧的研究和介绍。田汉说,要“踏上综合的第一步”,就必须将西洋歌剧“经常地广泛地演给大家看”,以求扩大人们的眼界,提高人们的水准。”^⑫这些论述,在今天看来还是十分正确的。

遗憾的是,田汉后来没有创作出更多的歌剧作品,为人们提供在歌剧中将戏曲、民歌民舞和西洋歌剧加以综合的例子。尽管如此,他关于通过中西综合的途径创造中国新歌剧的论述却发生了深刻的影响。

(五)

在现代中国,像田汉这样大力提倡“大综合”的戏剧家确实并不多见。而综合的结果,竟使田汉某些剧作的类型特征发生了模糊,也就是说,类型之间的界限变得不那么清晰了。这种现象在田汉那些话剧加唱式的话剧与话剧加唱式的歌剧之间可以看到。

田汉极力主张“大综合”型的戏剧,这决不是偶然的、孤立的现象。其原因是多方面。首先,当然是出于田汉对祖国戏剧遗产的热爱和对戏曲美学的深刻理解,这是一个前提。其次,是出自田汉为大众服务的宗旨,在他看来,综合型的戏剧更易于为大众所接受。第三,是由于田汉的创作个性是偏向浪漫主义的。第四,是由于外国戏剧对他的深刻影响,笔者认为,最后这一点,在田汉研究中似乎还没有得到足够的重视。

过去,人们研究过田汉与席勒、田汉与莎士比亚的关系,谈论过田汉如何向王尔德、易卜生,以至梅特林克、斯特林堡、霍普特曼等现代剧作家学习,然而,在“大综合”这一点上,田汉是受到哪些来自外国的影响,似乎还不是那么清楚。

实际上,戏剧走向“大综合”,这一趋势早在 19 世纪的西方剧坛就已经出现了。19 世纪中期,德国天才的思想家、剧作家和作曲家瓦格纳对欧洲的旧歌剧进行了革命性的改造。他成功地把哲学、历史、神话、文学、诗、音乐、人声、手势表演、造型艺术等全部纳入了他的音乐戏剧。瓦格纳创造的新型戏剧被称为“伟大的综合戏剧”(或译为“总体戏剧”)。“19 世纪下半叶,整个欧洲乃至美国的文化界,无不受到瓦格纳超人创造力的巨大冲击。从 19 世纪末到 20 世纪初,不论是戏剧界还是音乐界,许多最优秀的作品无不打上鲜明的瓦格纳印记。可以说,是瓦格纳为艺术的新世纪的到来,打开了革新之路。本世纪上半叶,有许

许许多多的杰出的思想家、文学家和艺术家,甚至包括一些其他领域的著名人物,都不讳言自己乃忠实的瓦格纳信徒。”^⑬

在运用综合手法方面,20 世纪的一个突出例子是布莱希特。在他的史诗剧中,不仅综合了歌唱、舞蹈的成分,而且综合了电影、幻灯的成分。不过,尤其值得注意的是,他并不像田汉那样反复强调戏剧在综合各种成分时必须注意“统一性”问题,强调戏剧的各个艺术部门都“不要突出、不要专政、不要彼此内战”。^⑭布莱希特说过:“戏剧艺术的一切姐妹艺术在这里的任务,不是为了创造一部‘综合性艺术’,从而全都放弃和失掉本身的特点,相反,它们应该同戏剧艺术一起,用不同的方法来共同完成任务;它们相互之间的关系在于彼此陌生化。”^⑮这是对“综合”的一种全新的理解和运用。布莱希特强调的重点不是田汉所强调的“统一”,而是“不同方法”和“彼此陌生化”,原因在于布莱希特的目的是要用“不同”于话剧的其他类型的艺术手段来中断剧情,将情节“剪成一块一块”;这样,就可以使观众加倍注意各种不同表现方式之间的对立,从而和演员拉开距离,在感情上不容易和剧情发生共鸣。正因为布莱希特对“综合”的理解与运用是全新的,所以,他从来不承认自己是师承了某一位前辈,包括瓦格纳在内。布莱希特并不同意瓦格纳的主张。在他看来,如果一部戏剧的“综合性”意味着参加综合的各种艺术成分“融为一体”,那么,这些艺术成分必然会为了和其他成分达到“统一”而丧失自己的独立性,它们的本性属性必然退化。这种综合所追求的统一性只能导致舞台幻觉的产生,因此是和布莱希特所主张的“陌生化”格格不入的。布莱希特主张实行“各种手段分离的原则”。他指出,在德国戏剧领域所取得的一项“相当重要的成果”,是“把组成戏剧艺术的各种手段分离的实验,也就是音乐和情节分别作为艺术作品的独立部分加以处理。”^⑯例如:在歌剧《马哈哥尼城的兴衰》里,情节、音乐和布景这三种成分是“既联合又单独地出现”。^⑰在布莱希特看来,各种艺术成分在史诗剧中的综合应当是“联合而又独立”,而不应是瓦格纳所主张的那种削弱自己的本来属性而“统一”于戏剧之中的综合。

在 20 世纪的戏剧大师中,反对瓦格纳的还有俄国的梅耶荷德。他在某种程度上比布莱希特更有预见性。梅耶荷德写道:“戏剧总是表现出艺术家们在观众面前集体表演的不一致性。在集体创作中,作者、导演、演员、布景师、音乐师、道具管理员从未在思想上融合起来。因此我也不觉得瓦格纳的艺术综合是可行的。无论是风景画家,还是音乐师,都应当独立出来……”^⑱

尽管像布莱希特、梅耶荷德这样的大师级戏剧家都对瓦格纳提出了反对意见,但是这并不说明瓦格纳关于综合型戏剧的主张丧失了它的价值。恰恰相反,这证明了瓦格纳对世界戏剧发展趋势的深远影响。在中国,我们看到了田汉先生这位同样强烈主张综合型戏剧的大师级

戏剧家。我们知道,田汉曾经谈到瓦格纳和他的音乐剧,也曾谈到过梅耶荷德和布莱希特。但是我们无法断定田汉是否直接受到他们的影响,然而有一点却是可以肯定的,这就是田汉在青年时代就开始受到外国戏剧的影响,这种影响一直延续到他的晚年。田汉主张综合型戏剧决不是偶然的。他可以说是中国的瓦格纳,或者叫做中国的布莱希特。在“综合”这一点上,田汉与这两位大师有相似之处,但又有着根本的区别。这是因为田汉是扎根于中国戏曲遗产的丰厚土壤上的,他所提倡的综合是中国式的综合,体现了中国传统美学的精神。

戏剧艺术是综合艺术。不论在戏剧的各种类型——话剧、歌剧、舞剧之间,还是在每一类戏剧所包含的各种艺术成分——文学、音乐、舞蹈、造型艺术之间,都有一个综合的问题,因此,“综合”是戏剧学的一个重要课题。在西方,自瓦格纳以来,戏剧的综合问题引起了许多争议。在中国,明代就有过“沈汤之争”,近现代又有过多次论争。可以说,从文明戏之争到民族歌剧的道路之争,从《虎符》引起的话剧民族化之争到80年代的戏剧观之争,都离不开“综合”这个问题。我们高兴地看到,在90年代的今天,问题已经得到了进一步的解决——当然远不是最终的解决。目前我们已经看不到像《虎符》那样运用戏曲表演程式的话剧或像《杜鹃山》那样的样板话剧,也看不到《白毛女》、《红岩》那样的歌剧,更看不到《智取威虎山》那样运用写实布景的京剧。各类戏剧的民族化已经进入更深刻的实质性阶段,“综合”不再被理解为各种艺术成分在形式上的相加,而是发展为它们的互相溶汇和互相影响,发展为艺术精神层次上的更高级的综合。对于“综合”这样一个田汉生前曾经高度重视并作过长期探索的问题,我们有必要结合中国戏剧发展史认真地作一个回顾和总结。不过,那已经不是本文所能承担的任务了。

注 释:

①②⑩ 《田汉文集》,第十四卷,第378页,第40页。

③④⑤⑦⑧⑪⑫⑬ 同上,第十五卷,第379页,第475页,第476页,第333页,第476页,第438页,第375页,第377页,第380页。

⑥ 同上,第十六卷,第170页。

⑨ 同上,第十六卷,第322页。

13 刘雪枫:《〈瓦格纳戏剧全集〉中译本前言》。

⑮⑯⑰ 《布莱希特论戏剧》,第39页,第326页。中国戏剧出版社,1990年版。

⑱ 梅耶荷德:《文章、书信、演讲、谈话》,第一卷,俄文版,第128页。